EL SIGNIFICADO EN LA OBRA PLÁSTICA

Jaime Romero Vásquez[1]

Resumen

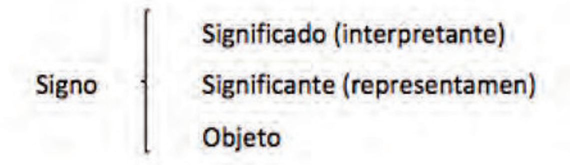
Revisión de las teorías semióticas como fundamento para analizar las imágenes en una comparación con los signos verbales, constatando las relaciones que pueden entablar el discurso verbal y la producción artística. Presenta los tipos de signos (íconos, índices y símbolos) que se manifiestan con palabras, imágenes u otro medio plástico, como la escultura o el video. Producto de la comparación, explica los fenómenos que se producen tanto en el lenguaje verbal como en las artes plásticas, como las citas y la metáfora. La conceptualización de las semiologías (paralelas a los textos verbales) permite la decodificación de las propuestas plásticas, cuya formalización es todavía es una tarea pendiente.

Palabras clave: Semiótica, semántica, metáforas, artes plásticas, arte religioso

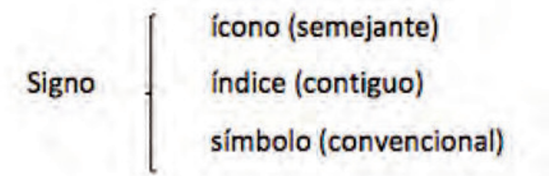
Cuando buscamos el significado de una palabra desconocida, recurrimos a un diccionario impreso o en línea. Aunque las teorías semánticas sean complejas, conocer la significación de un término no es una hazaña intelectual. Lo que sucede con las obras de arte es diferente. ¿Tienen algún significado? Ensayar una respuesta a esta pregunta motiva este artículo. Hablar de significados implica aproximarnos a los signos. Para saber qué es un signo en una obra plástica, hay que revisar las teorías semióticas. Un signo sustituye a otra entidad. Una palabra es un signo, pero también una percepción puede ser un signo visual, táctil, olfativo o auditivo. Peirce ([1902] 1974, p. 45) consideraba que el signo poseía tres aspectos: 1) un *representamen* (o también llamado *signo* de manera redundante) que expresa un contenido, 2) un objeto que corresponde a la realidad y 3) un interpretante mental que es el contenido. En el clásico *Curso de lingüística general*, Saussure ([1916] 1984, pp. 127-134) afina la terminología. El signo es la unión de un significado y un significante. Mientras el signo valía para el conjunto, el significante es el *representamen* de Peirce y el significado, su interpretante mental. Para aclarar los términos, el signo vale para la relación global. El significante expresa un contenido y el significado es ese contenido

1 Docente de modelado, dibujo, pintura y composición en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. sunjaime@hotmail.com

que eventualmente representa a los objetos de la realidad. No detallaré cuál es el objeto en la realidad para *unicornio* o para *el actual rey de Francia*. Simplemente, diré que la ficción y la fantasía son parte de la realidad. Representamos la relación de Peirce con los cambios de nomenclatura de Saussure:



El signo es arbitrario, como decía Saussure ([1916] 1984, p. 128), el significante *silla* podría ser *chair* en inglés o *Stuhl* en alemán. El significado y el objeto pueden mantenerse contantes ante al cambio de significantes (por la sinonimia). Ahora bien, si el signo es arbitrario, aceptamos decirle *silla* a la silla por simple convención tácita. Peirce ([1902] 1974, p. 49), además, plantea tipos de signos de acuerdo con la convencionalidad entre el signo y el objeto al que refiere:

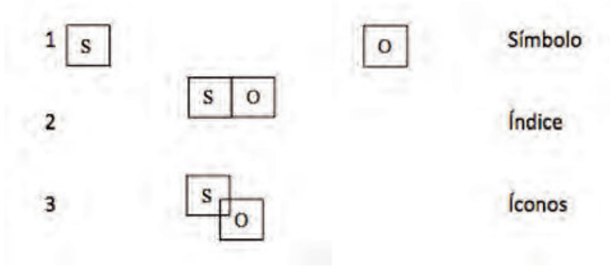


El ícono es semejante al objeto que representa. Una onomatopeya como quiquiriquí se parece al canto de un gallo, así como un retrato se parece a un modelo. El índice guarda una relación de contigüidad con un objeto. Un artículo es un índice de un nombre: ***el*** *hombre* o ***la*** *mujer*. Frases como ***el*** *mujer* o ***la*** *hombre* muestran cierta anomalía, porque un artículo masculino nos hace aguardar a un nombre masculino y viceversa con un artículo femenino. Tres golpes en la puerta es un índice de que alguien nos busca, así como el olor a trementina es un índice de la pintura al óleo. Los símbolos son convenciones puras. La palabra silla no se parece en absoluto al objeto silla. Con esa idea jugó Joseph Kosuth[2] (1965) para *Una y tres sillas*, propuesta artística en la que se ve sobre un cartel en la pared una definición de diccionario para la voz silla, la fotografía de una silla en tamaño real (en blanco y negro) y la silla real que motiva los otros dos signos. La foto es un ícono, la palabra es un símbolo y el objeto silla llega a nosotros por medio de la percepción. De manera irónica por su obviedad, Kosuth plantea el cuestionamiento de las representaciones.

2 http://3.bp.blogspot.com/_sD9yQTE5QZQ/SEAsKvhO6CI/AAAAAAAADWU/hWlJygmHzVQ/s1600-h/Kosuth-XL.jpg

Asimismo, la bandera es un símbolo de la patria, aunque no se le parezca en nada. Una convención decretó que nuestros colores sean el rojo y el blanco. Apelando a ese carácter simbólico, Tokeshi[3] ideó su serie de banderas, que fue el punto de partida de un trabajo plástico, en el que llama la atención sobre la idea del Perú durante años difíciles.

Una manera de entender la relación entre la expresión de un signo, es decir, entre su significante y el objeto al cual representa es a través del esquema que desarrolla Rivarola (1990, p. 55), quien se basa en las ideas de Peirce para explicar los íconos, los índices y los símbolos de acuerdo con el grado de proximidad que exista entre los objetos y los significantes de los signos:



Las nociones siempre requieren ser confrontadas con los datos. Por ello, se presenta una serie de obras artísticas en las que se verifican los conceptos teóricos a los que se han mencionado. Comenzamos con la María Magdalena del pintor prerrafaelista Anthony Frederick Sandys (1829-1904) (Fig. 1).

La imagen muestra una María Magdalena que podemos identificar gracias a su atributo simbólico: el perfumero que porta en la mano. Este atributo se ha asignado como símbolo de la santa, con base en las Escrituras. En la figura 2, un índice se detecta en la sombra proyectada por el escultor Shigeo Fukuda. La ironía es grande porque el índice muestra una escultura y no el referente presupuesto (Fig. 2)

Para ilustrar lo que es un ícono, el lector simplemente requiere observar cualquier retrato elaborado con cualquier técnica (pintura, grabado, fotografía, etc.). Normalmente, no solemos advertir que los retratos muchas veces son metonimias, pues el rostro (la parte) vale por el todo. Un autorretrato manifiesta un ícono que mantiene cierto parecido a uno. El símbolo no se parece en nada al objeto. El perfumero no se asemeja a María Magdalena. Un índice es contiguo al objeto. El humo es un índice de fuego. El llanto en la casa de un vecino, según sea este, puede ser un índice de un bebe o de una

3 http://www.eduardotokeshi.com/work.php?grupo=14&page=1



(Fig. 1)



(Fig. 2)

(Fig. 1) *María Magdalena*, del pintor Anthony Frederick Sandys
(Fig. 2) *Escultura con sombra proyectada*, Shigeo Fukuda

familia en problemas. El índice nos faculta a realizar inferencias. El perfumero nos permite deducir que cierta mujer hermosa es santa María Magdalena y no simplemente una bella modelo. Ahora bien, cuando explicamos íconos, índices y símbolos nos preocupamos de dar ejemplos verbales y no verbales. En el caso del lenguaje verbal, los significados son más o menos evidentes. Sabemos qué significan las palabras *silla* o *bandera*, mas eso no impide la ambigüedad en el mensaje. Por ejemplo, en la oración *Juan vio a María con anteojos*, Juan podría tener los anteojos, pero en otra interpretación María podría ser la que usa anteojos. El mundo visual también nos muestra esas ambigüedades. La figura 3 es una fotografía de la agencia Saatchi & Saatchi, ganadora del Cannes Press Grand Prix del 2002. (Fig. 3)

Muchos de los fenómenos verbales se reproducen en el ámbito visual. Solo mencionaré las citas y las metáforas para probar esa afirmación. Pensemos en *La alcahueta de Dirck van Baburen* (1595-1624), que es citado por Johannes Vermeer[4] (1632-1675) en *Mujer sentada tocando la espineta.* Otro caso curioso es el de Hitchcock en la película *Spellbound*[5], quien contactó a Dalí para la secuencia de los sueños. Es interesante que un maestro del cine recurra a un representante de la corriente surrealista para una secuencia onírica. Así como las ideas de los textos escritos pueden y deben ser citadas en el ámbito académico para reconocer su autoría, la obra plástica también puede realizar citas a manera de homenaje o con la intención expresa de que lo que se propone sea concebido con cánones semejantes a los del artista citado, por compartir ambos poéticas semejantes. La metáfora también se puede expresar visualmente al margen de los signos verbales. Esto se da en un ámbito artístico, como la fotografía de Chema Madoz. (Fig. 4)

Antes de abordar la significación en la obra plástica, debemos decir que el lenguaje verbal interactúa con otros sistemas de signos. Un caso elocuente es el de los emblemas, que son representaciones visuales que cuentan con un lema verbal como el escudo de la monarquía británica, que –tras Guillermo, el Conquistador– dice en francés: “Dios y mi derecho”, porque su poder desciende del cielo y no de los hombres. Así, los símbolos de la monarquía conviven con un mensaje verbal. El resultado no es visualmente atractivo, pero cumple su función pedagógica.

4 https://en.wikipedia.org/wiki/The_Procuress_(Dirck_van_Baburen)
5 https://www.youtube.com/watch?v=86kIlnJpb9w



(Fig. 3)



(Fig. 4)

(Fig. 3) Fotografía de la agencia Saatchi & Saatchi, ganadora del Cannes Press Grand Prix del 2002
(Fig. 4) Fotografía de Chema Madoz

Un esquema útil para determinar la interrelación del texto verbal con lo que serían sistemas de signos nacidos de la percepción (semiologías paralelas) es el que nos ofrece Pottier (1993, p. 23), quien plantea que la realidad es el mundo referencial externo. Accedemos a ella gracias a un mundo referencial interno que construimos con base en nuestras percepciones, creencias y conceptos. Para la conceptualización, nos valemos del pensamiento (expresado a través del lenguaje verbal) y de un conjunto de semiologías paralelas que interactúan con el lenguaje verbal. Esta interacción entre lenguajes (verbales o plásticos) se produce gracias a la conceptualización que se da en un mundo referencial interno, construido por nuestras percepciones, pensamientos y fantasías.

Como el mundo referencial interno es fruto de nuestra percepción y nuestras percepciones son semejantes en tanto especie humana, todos experimentamos perceptivamente un mundo referencial externo más o menos semejante al mundo referencial interno, en el que además coexisten la fantasía, los mitos, las creencias, los recuerdos, las ideas, etc. En esto último, la diferencia entre persona y persona sí puede ser enorme. Ahora bien, ¿en qué consisten las semiologías paralelas en el caso del arte plástico? En el campo de la composición artística, las semiologías paralelas ayudan a dotar de sentido a la obra plástica, salvo que uno considere que su arte es plenamente simbólico, en cuyo caso la arbitrariedad campea a sus anchas. El único problema es que los símbolos se dan por convención y si nadie más acepta la convención, entonces, no se dota de carácter simbólico a una propuesta más allá de la mente de su autor (lo que también es legítimo, pues cada loco con su tema). La interacción de la obra de arte con el lenguaje verbal se vincula, a su vez, con los títulos, las explicaciones del autor, los comentarios de la crítica o la historia del arte. Todos estos discursos verbales –especies de lemas de un emblema– contribuyen para otorgar significados a las creaciones artísticas, que se valen del arsenal compositivo para su decodificación.

Empezamos hablando de signos y partimos de signos verbales. ¿Qué sería un signo en una pintura o una escultura? La respuesta viene de una analogía. La palabra *novela* es un signo sin lugar a dudas, pero las novelas cuentan con miles de palabras que también son signos y cada palabra cuenta con letras que asimismo lo son. Por tanto, una pintura es un signo, pero los personajes que se incluyan en ella también lo son, así como los trazos del pincel y todo aquello que podamos individualizar por medio del pensamiento a manera de conceptos. El arte figurativo muestra signos icónicos, mientras que el arte abstracto deja esa mímesis para reposar en la composición pura



(Fig.5)

(Fig. 5) *La crucifixión*, por Jaime Romero Vásquez

(semiologías paralelas). En el ámbito propiamente artístico, la formalización de las semiologías paralelas es una tarea pendiente con vistas a determinar sus posibles efectos semánticos. Quizás esa sea una tarea interdisciplinaria, habida cuenta de que el artista conoce los principios compositivos con una enorme dosis de intuición, pero una aproximación teórica exigiría un mayor rigor científico. En virtud de ello, alguien del área de las humanidades con una sólida formación científica podría trabajar de la mano con un artista, a fin de hacer explícitas las semiologías paralelas de la plástica. Máxime si consideramos que el discurso verbal puede interactuar con la técnica artística para la construcción de sentidos. El arte religioso que practico se ayuda, por ejemplo, de los Evangelios para la figuración y –¿por qué no?– para la inspiración misma. Esto sucede con el cuadro *La crucifixión* (María Magdalena a los pies de la cruz). (Fig. 5)

La composición es abierta, ya que trasciende el cuadro, y metonímica, pues una parte presente expresa el todo ausente. Los pies son un índice (o indicio) de Cristo. Geométricamente, los rojos (color iconográfico de Magdalena) hacen una vertical y los maderos verdes, una horizontal, de tal modo que subliminalmente se insinúa una cruz. Los Evangelios me inspiraron, pero plásticamente planteo una visión inédita respecto a temas similares. Así, lo verbal juega con la semiología paralela de manera viva. La información religiosa no solamente reposa sobre materiales escritos. En su día, el arte religioso ayudó a la prédica oral en el aprendizaje de la fe entre las masas analfabetas. En ese sentido, la plástica católica siempre fue conceptual y la única diferencia con el posterior arte conceptual es que no bautizamos nuestra propuesta con ese nombre.

Bibliografía

Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Pottier, B. (1993). *Semántica general*. Madrid: Gredos.

Rivarola, J. L. (1991). *Signos y significados.* Lima: PUCP.

Saussure, F. de (1984). *Curso de lingüística general.* Buenos Aires: Editorial Losada.